

## Ridere e deridere nel medioevo Esempi della funzione dissacrante e didattico-moralizzante del riso in tre testi religiosi: le Cantigas de Santa Maria, i Miracles de Notre Dame e i Milagros de Nuestra Señora

### 1. Premessa

*Il riso medievale è puntato sullo stesso oggetto su cui è puntata la serietà. [...] Il carattere del riso e il suo legame col “basso” materiale-corporeo rimarranno sempre gli stessi.<sup>1</sup>*

Il riso, la manifestazione concreta di determinati atteggiamenti e situazioni, scaturisce in particolari circostanze ed in seguito a specifici comportamenti e artifici retorici, come il comico, il grottesco, l'ironia, il sarcasmo; il riso come fenomeno quotidiano prescinde da ogni categorizzazione ed inquadramento teorico anche se, in epoca medievale, le regole monastiche lo caratterizzarono con una valenza negativa, quasi diabolica.

La chiesa infatti condanna il riso smodato ed eccessivo, vedendolo come una manifestazione del diavolo nell'anima; quando si parla di riso eccessivo, si ricorre a termini come *cachinnatio*, *risus cum cachinnis*, *subsannatio*, cioè quel riso accompagnato da sussulti, frenetico, forte e chiassoso, paragonabile al riso del diavolo ma anche al riso stupido degli sciocchi e degli ignoranti quando non si rendono neanche conto del motivo per cui stanno ridendo.

Il riso è condannato anche perché collegato all'*inepta laetitia*, e quindi al piacere carnale (i lussuriosi in alcune rappresentazioni dell'inferno ridono), e alla *dissolutio in hilaritate*, legata alla superbia (il diavolo, infatti, ride di fronte a Dio). Si ha una forte connessione tra ciò che è pericoloso e proibito e la ricezione del pubblico, che supera le proprie paure mediante il riso.

Un metodo molto efficace per poter diffondere i messaggi in questo periodo storico fu senz'altro la predicazione che verteva principalmente su esempi positivi da proporre ai fedeli: gli insegnamenti che si volevano trasmettere erano quindi corredati da aneddoti buffi, dalla ridicolizzazione dei difetti e dei peccati, così che l'ascoltatore

---

<sup>1</sup> Bachtin (2001, 99).

veniva messo nella condizione di ridere delle situazioni che avrebbe dovuto evitare e aveva una motivazione in più per stare lontano da esse.

Il riso è la debolezza, la corruzione, l'insipidità della nostra carne. [...] Ma così il riso rimane cosa vile, difesa per semplici, mistero dissacrato per la plebe. Ma qui, qui si ribalta la funzione del riso, la si eleva ad arte, le si aprono le porte del mondo dei dotti. Il riso libera il villano dalla paura del diavolo, perché nella festa degli stolti anche il diavolo appare povero e stolto, dunque controllabile.<sup>2</sup>

La predicazione, per poter raggiungere il proprio scopo, ha dovuto imparare dai giullari le diverse tecniche comunicative, come la gestualità, il modo di porsi di fronte ad un pubblico molto eterogeneo e in attesa di qualcosa che oltre ad istruire in qualche misura lo diverta.

Uno degli strumenti maggiormente usati per la diffusione di questi insegnamenti fu proprio la capacità di enfatizzare il lato comico delle situazioni, di mettere in ridicolo e far deridere, dagli ascoltatori, i comportamenti e i personaggi connotati come esempi negativi; la rappresentazione del diavolo, ad esempio, è sempre stata connotata con una valenza grottesca e comica: l'intento era proprio quello di mettere il pubblico, o il lettore, nella condizione di ridere e di ridicolizzare il soggetto o il tema espresso.

Il comico, esattamente come il grottesco e l'ironia, consentono lo straniamento e il distanziamento dell'ascoltatore dalla vicenda riportata, così come il riso nato da questo stesso straniamento permette che la coscienza e la ricezione del messaggio siano maggiormente enfatizzati e di più forte impatto.

Il riso, definito nello studio di Ceccarelli<sup>3</sup> e ripreso da Bonafin<sup>4</sup> come modulo comportamentale dello stimolo risibile o stimolo r<sup>5</sup>, era quindi un mezzo per poter arrivare al pianto e alla consapevolezza delle proprie colpe e, grazie a questo, redimersi e chiedere perdono; il riso veniva quindi considerato uno strumento per permettere di arrivare alla coscienza dei propri errori e potersi correggere e, al contempo, un mezzo per punire e per deridere.

## 2. Ridere: concrete realizzazioni

Il riso è la manifestazione concreta di determinate espressioni veicolate, sia a livello orale sia a livello scritto, e la maniera in cui vengono proposte al pubblico. È noto che il medioevo è stato caratterizzato dalla presenza del comico in alcuni aspetti della società, fenomeni che hanno al contempo una funzione gioiosa e divertente ed una didascalica-moralizzante.

<sup>2</sup> Eco (1980, 477-478).

<sup>3</sup> Ceccarelli (1988).

<sup>4</sup> Bonafin (2001).

<sup>5</sup> Ceccarelli (1988, 114-116).

Il comico è legato alla quotidianità, alla mentalità del tempo e del luogo in cui si sviluppa; è anche inteso come libertà, pura espressione dell'*es*, con un conseguente forte attaccamento alla realtà e alla riproposizione di questa.

La Chiesa è il centro fondamentale del controllo della vita quotidiana e del comportamento; l'uomo è infatti controllato direttamente e vigilato da questa istituzione e notevoli sono i mezzi di repressione e di condanna per coloro i quali dovessero contravvenire alle regole imposte. In questo contesto sociale un mezzo di evasione seppur momentanea e fugace può essere la risata, essa poteva nascere in contesti in cui era tollerata e permessa, come alcune feste o il carnevale, o in maniera spontanea grazie alla comprensione di un significato nascosto in un'espressione plurivalente.

Da un lato, il riso è il sintomo concreto, la realizzazione empirica di un malessere collettivo che poteva essere attaccato solamente in maniera indiretta mediante artifici retorici e modi di esprimersi particolari, come l'utilizzo dell'ironia, del sarcasmo, del grottesco, dell'esagerazione, dell'osceno, del risibile. In questi casi il riso è provocato dalla presentazione di situazioni particolari, fino a divenire estreme ed impossibili con il grottesco, nelle quali venivano messi in ridicolo atteggiamenti, norme, situazioni e stereotipi e l'ascoltatore era indotto al riso dalla consapevolezza dello scopo denigratorio o dalla coscienza dell'assoluta impossibilità dell'azione presentata.

Al contempo però il riso servì e venne utilizzato anche con fini didattici.

La risata aveva quindi il compito di scacciare la paura, lo sconosciuto: il diavolo stesso poteva essere messo in fuga grazie ad una risata. In quest'ottica il riso venne sfruttato dalla predicazione, nella quale l'ilarità aveva il compito sia di scacciare il misterioso, sia di far allontanare i fedeli da comportamenti e situazioni ritenute dannose e pericolose.

In questo secondo caso la funzione moralizzante del riso veniva attuata grazie alla derisione: il pubblico è indotto a ridere di alcuni comportamenti non consoni alla morale vigente. Un riso, in questo caso, sarcastico, cattivo, di derisione appunto, che avrebbe portato gli uditori a non compiere simili azioni per non essere denigrati, a loro volta, pubblicamente, così come avevano essi stessi schernito i protagonisti di vicende raccontate o di *exempla* di cui erano venuti a conoscenza.

Questa duplicità di valenza e di ruolo assegnato al riso li si può vedere anche, a distanza di secoli, nella definizione che ne dà Baudelaire dicendo che:

le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Baudelaire (1965, I, 219).

Questa frase definisce il riso come una componente fortemente umana derivante direttamente da Satana, legandosi quindi all'idea medievale del riso smodato connesso strettamente al diavolo e all'inferno, e lo descrive come causa ed effetto di una dicotomia forte tra alto e basso, tra onnipotenza e assoluta miseria.

Da questa si vede come il riso abbia avuto sempre una pluralità di connotazioni e non solo in merito all'ambiente in cui si manifestava, ma anche per una molteplicità di funzioni all'interno dello stesso ambito, una duplicità di valenze che permetteva la trasmissione di un messaggio con una doppia finalità e una ricezione conseguente a maggior spettro d'azione.

### 3. Alfonso X, Gautier de Coincy, Gonzalo de Berceo

Teresa Marullo<sup>7</sup> ha studiato le corrispondenze tra i testi delle *Cantigas de Santa Maria*<sup>8</sup>, dei *Miracles de Notre-Dame*<sup>9</sup> e dei *Milagros de Nuestra Señora*<sup>10</sup>, dove si può vedere come dei 25 miracoli che Alfonso e Gautier hanno in comune, solo 7 hanno degli spunti comico-grotteschi; di questi 7 soltanto 2 presentano aspetti risibili sia nel testo di Alfonso, sia in quello corrispettivo di Gautier. Per quanto riguarda invece i componimenti di Gonzalo, si vede che dei 18 testi in comune con Alfonso, solo 5 *milagros* hanno degli spunti comico-grotteschi; di questi solo 2 sono in parallelo con quelli alfonsini a loro volta sviluppati con modalità di tipo comico.

Solamente due miracoli con qualche trattamento comico sono in comune a tutte e tre le opere in esame e ci permettono quindi di avere una visione parallela su come uno stesso tema venga trattato da autori differenti e come lo spunto risibile venga messo in luce nelle tre mariali; il primo di questi è un miracolo che tratta della contesa tra angeli e diavoli per l'anima di un monaco peccatore (*cantiga* 11, *miracle* 1,42 e *milagro* 2); il secondo è il racconto della leggenda di Teofilo, di cui però non parleremo in questa occasione vista la notevole bibliografia già presente sull'argomento, per concentrarci su parallelismi più interessanti e in parte meno studiati.

<i>Cantigas</i>	<i>Miracles</i>	<i>Milagros</i>
3	1,10	25
4		16
<u>11*</u>	<u>1,42</u>	<u>2</u>
13	1,29	
34		8

<sup>7</sup> Marullo (1934, 495-539).

<sup>8</sup> Mettman (1959-1972).

<sup>9</sup> Koenig (1961-1970).

<sup>10</sup> Dutton (1980).

<i>Cantigas</i>	<i>Miracles</i>	<i>Milagros</i>
47*		20
54	1,17	
58	1,26	
67*	1,38	
71	1,29	
75	1,19	
		11

### 3.1. *Cantiga 11 - Miracle 1,42 - Milagro 2*

Questo testo, oltre alla leggenda di Teofilo, è l'unico con spunti comici in tutti e tre gli autori; per le citazioni utilizzerò come abbreviazioni CSM per il testo alfonsino, MND per il testo di Gautier de Coincy e MNS per l'opera di Gonzalo de Berceo.

Il componimento presenta diversi tratti che rimandano al comico grottesco: la lotta tra angeli e diavoli per il possesso di un'anima, la descrizione degli stessi diavoli, l'utilizzo di uno stile particolare volto ad enfatizzare la comicità del testo.

Il monaco protagonista è caratterizzato come un uomo estremamente devoto alla Vergine, che si inchina ogni volta che passa di fronte all'altare (CSM= vv. 23-25, MND= vv. 7-13, MNS= c. 76-77). Nei testi di Gautier e di Gonzalo il monaco è spinto dal diavolo a commettere il peccato (MND= vv. 16-26, MNS= c. 78), a differenza di quanto avviene nella *cantiga* alfonsina, dove è il monaco stesso che decide di comportarsi in modo peccaminoso (CSM= vv. 18-22).

Quando il monaco sta per morire, la sua anima viene contesa tra gli angeli e i demoni: questa disputa risulta molto vivace ed animata, in quanto entrambi i gruppi la reclamano. Per dare maggior enfasi comico-grottesca a questo episodio, viene utilizzata la forma dialogica che accentua ulteriormente la velocità dello svolgimento della scena e dà maggior impatto emotivo nel momento della lettura del testo; infatti si vede come avvenga uno scambio abbastanza vivace tra i due contendenti, sviluppato in uno spazio relativamente ampio (CSM= vv. 36-80, MND= vv. 76-150, MNS= c. 85-91).

I peccati di cui viene accusato il monaco sono di essere un fornicatore e un ladro, cioè di rubare i soldi donati alla chiesa (CSM= vv. 27-31, MND= vv. 108-109, MNS= c. 79).

La figura della Vergine accentua la componente grottesca del testo: rivolgendosi ai diavoli, li caratterizza, appunto, grottescamente (CMS= vv. 63-70, MND= vv. 272-291, MNS= c. 85, 89, 92), per accentuare la loro valenza negativa, ma, soprattutto,

l'eloquio della Madonna è molto più violento e torrenziale in Gautier rispetto a quanto non sia in Alfonso e in Gonzalo:

CMS:

E pois chegou, lles movía	63
Ssa razon con preitesia	
Que per ali lles faria	65
A alma toller	
Do frad' errado,	67
Dizendo-lles: «Ousadia	
Foi d'irdes tanger	69
Meu comendado.»	

MND:

«Leu enragié! Sauvages bestes!	272
Comment vos monta il es testes	
Qu'osastes faire tel outrage,	274
tel desverie, tele rage	
que vers celui tendistes main	276
Qui tant me servoit soir et main	
Et tantes fois par bon corage	278
S'agenoilloit devant m'ymage?	
Sanglentes bestes! Leu waroul!	280
Serez vos ja nul jor saoul	
De gens noier et soubiter,	282
d'ames maingier et transglouter?	
Dieu foimentie et renoié!	284
Par vo barat l'avez noié,	
mais riens n'i vaut barat ne guille.	286
Se vos estiez cinc cent mile	
Des plus maistres maufez d'enfer	288
A crolz et a forches de fer,	
si le vos convient il jus metre	290
puis que je m'en veil entremetre.	

MNS:

85. Mentre yazié en vanno   el cuerpo en el río,	
Digamos de la alma   en qual pleito se vío,	
Vinieron de diablos   por ella grand gentío,	
Por levarla al váratro,   de deleit bien vazío.	
89. Propuso la Gloriosa   palabra colorada,	
«Con esta alma, foles,   - diz -, non avedes nada;	
Mientras fue en el cuerpo   fue mi acomendada,	
agora prendrié tuerto   por ir desamparada.»	
92. «Fabras – diz la gloriosa –   a guis de cosa nescia,	
non te riepto, ca eres   una cativa bestia;	
quando ixío de casa,   de mí priso licencia,	
del peccado qe fizo   yo.l daré penitencia.	

Il testo di Gonzalo insiste invece molto più approfonditamente degli altri sulla follia del monaco, alla quale è stato indotto dal diavolo stesso. Nel testo alfonsino infatti il richiamo alla follia è solo nel *refram*:

CSM:

*Macar ome per folia*  
*Aginna caer*  
*Pod' en pecado,*  
*Do ben de Santa Maria*  
*Non dev'a seer*  
*Desasperado.*

Al contrario, in Gonzalo, la descrizione del sagrestano peccatore è ampia (MNS= c. 79 e c. 81) e caratterizzata dalla molteplice sottolineatura della sua insensatezza: il chierico è infatti il 'locco peccador' che una volta uscito dalla chiesa, dal luogo in cui veniva protetto dalla Vergine, si accinge a compiere la 'mala lavor', c. 79. Questo però lo porterà alla morte, infatti 'do se vinie el de complir su follia | cadió et enfogósse fuera de la freiria', c. 81.

La ricerca del chierico scomparso da parte dei suoi confratelli, c. 83, è marcata da un ritmo incalzante, dato da una giustapposizione di tipo asindetico, che ricrea anche a livello della lettura la situazione di preoccupazione per la sorte del sagrestano:

MNS:

83. Abrieron le eglesia | como mejor sopieron,  
 Buscaron al clavero, | trobar no lo podieron;  
 Buscando sus et yuso | atanto andidieron,  
 Do yazié enfogado, | allá lo enfrieron.

La giustapposizione della descrizione della follia del chierico e della sua spasmodica ricerca da parte dei confratelli preoccupati, crea un effetto comico nel lettore che è consapevole dalla perdizione a cui è andato incontro il religioso.

Un altro elemento degno di essere messo in risalto nel testo di Gautier e in quello di Gonzalo, in quanto caratteristico delle opere in esame, è una ricercatezza stilistica decisamente marcata, studiata ed attenta; questa si può notare nella presenza di rime ricche, rime composte, derivative, inclusive, poliptoti, figure di parola ed altri artifici retorici che danno maggiore elevatezza stilistica al testo. Un esempio chiaro possono essere i versi finali del *miracle* di Gautier, vv. 630-642, dove allitterazioni e giochi fonici rendono la narrazione più mossa ed al contempo più vivace ed accattivante.

MND:

Qui son cuer i plonge et sa cure	630
Bien est samblans a la chanette,	
Qui toute jor borbe borbete.	632
Borbetant va son destorbier	
Et bien borbete en ort borbier	634
Qui tel borbier va borbetant.	
En luxure a de borbe tant	636

C'on doit celui com orz beter	
Qui vielt tel borbe borbeter.	638
Clers qui en tel borbier s'enborbe	
Ou puis d'enfer en l'orde borbe	640
Plongiez et emborbez sera,	
toz jors com boz borbouterà.	642

In Gonzalo, invece, è l'autore stesso che definisce il discorso della Vergine come 'palabra colorada', c. 89; un discorso retorico che quasi inscena un processo nei confronti dei diavoli, con annesso tentativo di spiegazione del motivo per cui l'anima del monaco non può appartenere a loro.

MNS:

89. Propuso la Gloriosa | palabra colorada,  
 «Con esta alma, foles, | - diz -, non avedes nada;  
 Mentre fue en el cuerpo | fue mi acomodada,  
 agora prendrié tuerto | por ir desamparada.»

Si vede come in questi testi la componente del riso non sia diffusa in tutto il testo, ma circoscritta ad alcune situazioni narrative che danno la possibilità di sottolineature più marcatamente comiche o comico-grottesche.

Sicuramente la figura del diavolo ed il suo comportamento nella contesa per l'anima del sagrestano morto svolgono un ruolo di primo piano: il passaggio brusco da una situazione positiva ad una irrimediabilmente negativa, con la logica sconfitta del Maligno, rende il soggetto comico in quanto incapace di ottenere ciò che credeva fosse già in mano sua, e la situazione stessa accentua questa caratteristica grazie al brusco rivolgimento dei piani.

### 3.2. *Cantiga 47 - Milagro 20*

I due testi che stiamo prendendo in esame affrontano il tema del travestimento, dell'apparizione del diavolo in vesti differenti dalle proprie, dell'utilizzo quindi di una maschera per poter nascondere la sua vera natura e mostrarsi agli occhi degli uomini sotto sembianze differenti cercando, in questa maniera, di interferire con l'operato celeste della Vergine.

La maschera, il travestimento, servono ad apparire altro da quello che si è per potersi celare alla vista altrui e comportarsi diversamente dalla norma; tutto questo porta, una volta avvenuto lo svelamento e la ricomposizione dell'ordine originario delle cose e delle relazioni, al ridicolo e, di conseguenza, a ridere di colui che si è mascherato.

In questi componimenti si vede come il diavolo cerchi di tentare un monaco, che aveva precedentemente bevuto, grazie a differenti trasformazioni e di portare alla perdizione il malcapitato che viene però aiutato e salvato dalla Vergine, grazie alla sua devozione ed al suo successivo pentimento.



Si nota chiaramente un parallelismo tra Alfonso e Gonzalo, in special modo nel trattamento delle trasformazioni del diavolo, mentre la parte dedicata all'ubriachezza del monaco è sviluppata maggiormente da Gonzalo de Berceo. Prendiamo inizialmente in considerazione l'aspetto relativo alle trasformazioni. Nel testo alfonsino vediamo come il diavolo si manifesti in tre differenti sembianti:

en figura de touro		v. 24
pois en figura d'ome   pareceu-ll' outra vez	v. 32	
o demo en figura   de mui bravo leon		v. 38

Anche la reiterazione della trasformazione produce un effetto comico, perché sottolinea la caparbieta e la tenacia del diavolo nel compiere il suo piano; inevitabilmente, però, la Vergine svela la vera identità del malfattore, vv. 39-45 e c. 468, riuscendo a salvare lo sventurato fedele.

Bisogna ovviamente tenere conto anche di quali sono i travestimenti scelti dal diavolo: toro, uomo e leone. Il toro è il simbolo dell'evangelista Luca; l'uomo alato, o l'angelo, è il simbolo dell'evangelista Matteo; il leone, infine, è simbolo di Cristo e dell'evangelista Marco. La scelta del diavolo di trasformarsi in animali con un possibile significato e rimando all'iconografia religiosa, tre evangelisti e Cristo stesso, possono enfatizzare ulteriormente, in ottica chiaramente antifrastica, il ruolo comico assegnato al diavolo in questa particolare situazione. Si nota infatti il facile rimando all'immagine tetramorfica, anche se presentata comunque in un'ottica degradata, così come degradato è il diavolo, un angelo divenuto figura dell'anticristo per il peccato commesso. Questo aspetto viene anche rimarcato nel *refram* stesso, dove si chiede protezione alla Vergine dalla 'gran sabedoria | que eno demo faz', sottolineando quindi il contrasto tra la 'sapienza' diabolica e gli effetti 'facili' delle trasformazioni. Infatti il diavolo nei tre casi viene comunque ridicolizzato e la sua figura denigrata ed 'abbassata': il toro di cui prende le sembianze nella prima trasformazione sembra solo un toro da spettacolo, e la Vergine lo scaccia dicendogli che 'muit' es de mal solaz', v. 30; l'uomo in cui si trasforma ha un aspetto brutto e meschino, è quasi ripugnante a vedersi; infine, nell'ultima trasformazione, il leone, che è un animale che dovrebbe incutere timore, paura e rispetto, in questo caso viene cacciato e messo in fuga dalla Vergine 'con un baston', v. 39.

In Berceo notiamo il parallelismo in merito alle trasformazioni; infatti il diavolo si presenta anche in questo caso in tre figure diverse dalla sua immagine, scegliendo il toro ed il leone, come in Alfonso, ma sostituisce la figura dell'uomo con quella del cane. Le trasformazioni riguardano quindi figure simili, ma in Gonzalo sono decisamente più spaventose, paurose, quasi terrificanti e sicuramente grottesche; nel testo alfonsino, invece, il diavolo, in tutte e tre le sue trasformazioni, viene 'abbassato', denigrato e ridicolizzato dalla Vergine stessa, ma non in ottica così grottesca. Si veda infatti come nel testo di Gonzalo vengono connotate le tre trasformazioni diaboliche nelle *coblas* 466-467, 470-471 e 473-474.

In merito alle trasformazioni in toro e in leone abbiamo appena visto la simbologia relativa al testo del *Rey Sabio*; la figura del cane, invece, nei bestiari medievali viene associata a due caratteristiche: la fedeltà al padrone e all'abitudine di ringhiottire il suo stesso vomito, considerata simbolo del folle peccatore che va a confessare i suoi peccati per poi ricaderci nuovamente. La trasformazione in toro ed in leone è chiaramente vista in ottica antitetica, per quanto riguarda il cane, invece, conta il simbolismo del 'peccatore impenitente'; in più, forse, si vuole sottolineare una dipendenza diretta tra l'animale e gli inferi; non per nulla Dante pone Cerbero come custode all'ingresso del cerchio dei golosi.

Un altro elemento comico degno di attenzione è l'ubriachezza del chierico, che funge da cornice agli avvenimenti dei testi: la follia e l'insensatezza, come conseguenza dell'assunzione di bevande alcoliche, portando a comportamenti ed atteggiamenti che esulano dagli *standard* normali, provoca sicuramente la nascita del riso da parte del pubblico, soprattutto se ad essere ubriaco è un uomo di chiesa. In Gonzalo si insiste molto sulla descrizione del monaco che ha passato tutta una giornata a bere smodatamente, c. 463, e trovandosi perciò successivamente nell'incapacità di agire e di comportarsi secondo le rette disposizioni, c. 464-465, non era in grado di camminare né di avere un atteggiamento dignitoso, al punto che 'entendiengelo todos que bien avie bebido', c. 464.

La comicità nel testo di Berceo è abbastanza marcata soprattutto per la caratterizzazione del monaco ubriaco, dei suoi atteggiamenti e della sua condizione di totale vulnerabilità nei confronti degli attacchi del Maligno, questo stesso tema viene invece quasi solo accennato da Alfonso, come si può vedere ai vv. 20 e 22-23, interrotti dal *refram*: il vizio del bere può portare alla perdizione ed alla conseguente vittoria del diavolo in quanto ci si viene a trovare in una situazione in cui si è maggiormente indifesi ed esposti a pericoli e tentazioni diaboliche; il riso in questo caso ha prevalentemente una valenza morale, di condanna di un'usanza riprovevole e da cercare di arginare.

### 3.3. *Cantiga 67 - miracle 1,38*

La presenza del comico e del grottesco in questi testi si riscontra sostanzialmente nella possessione diabolica di un corpo umano, così che il diavolo stesso possa entrare ed intromettersi nella vita umana senza che venga riconosciuto per quello che è in realtà.

In questa *cantiga* il diavolo assume comportamenti e atteggiamenti molto umani.

Il comico e il grottesco appaiono nella maggior parte dello svolgimento della *cantiga*, enfatizzata dalla presenza, appunto, del diavolo che ricopre un ruolo di primaria importanza nella narrazione stessa.

Il demonio appare nel momento in cui si impossessa di un corpo umano; questo fatto viene presentato nel testo alfonsino ai vv. 21-60: la possessione di un corpo umano da parte del diavolo ha sempre una valenza grottesca, ma in questo caso specifico il diavolo decide di prendere, per il suo scopo, vv. 23-24:

CSM:

[...] | mais o demo con enveja  
 Meteu-s' en un corpo morto | d'ome de mui gran beldade

23

per poter compiere le sue azioni.

Il diavolo quindi sceglie con cura che corpo possedere e predilige un corpo di bell'aspetto, grazioso: sembra quasi che Alfonso voglia sottolineare la vanità del diavolo stesso. Invece, nel *miracle* di Gautier de Coincy, il diavolo ha scelto di impossessarsi del corpo, addirittura, di un bel fanciullo, come si può vedere ai vv. 52-59. Nel *miracle*, a differenza della *cantiga* che parla solo di un corpo di un uomo affascinante, si dice, maliziosamente, che il diavolo preferisca prendere il corpo di un bel fanciullo, giovane e attraente piuttosto che un corpo qualunque, quasi a sottolineare una sorta di superbia e frivolezza nel voler apparire, o forse è una chiara allusione a qualcosa di peggio.

Nel prosieguo della *cantiga*, il diavolo subisce un degradamento, viene ridimensionato: si abbassa, infatti, ad essere servo dei poveri (vv. 27-31), poi, per poter ottenere ciò che desidera, fare cioè del male, si vede costretto, antiteticamente, a far del bene, quasi rinnegando la propria natura, vv. 36-38. L'abbassamento del diavolo arriva quasi ad umanizzarlo, al punto che, quando capisce che il vescovo sta per smaschearlo, inventa una semplice e banale scusa, per evitare di incontrarlo, v. 69:

CSM:

Que disse que non podia | servir por enfermidade

69

La conclusione, sviluppata nelle ultime tre *cobras*, vv. 91-105, riporta lo smascheramento del diavolo e la successiva confessione delle cattive azioni commesse.

La comicità viene data principalmente dallo svelamento della vera identità: il togliersi la maschera ed il ritorno al proprio io suscitano il riso per il fatto che chi ha tentato di celarsi mostrandosi altro da ciò che era, deve, alla fine, rivelare la verità rimarcando così la sconfitta ed il ritorno alla normalità.

Gautier de Coincy invece presenta uno sviluppo leggermente differente: l'obiettivo del diavolo è un uomo, un 'riche home', vv. 60-62, il quale viene sedotto ed abbindolato dal Maligno, che ha grande capacità di avvicinare a sé gli uomini grazie a false promesse e facili illusioni. In questo caso infatti riesce ad ottenere la fiducia dell'uomo e a portarlo, seppur momentaneamente, dalla sua parte, vv. 76-89; dopo una contesa verbale con la Vergine, il diavolo viene sconfitto ed allontanato dall'uomo in modo tale che questo possa salvarsi e continuare a vivere nell'amore di Cristo e della Vergine, stando lontano dalla tentazione diabolica.

Una differenza tra il testo alfonsino e quello di Gautier riguarda l'autore dell'intervento provvidenziale: nella *cantiga* abbiamo il vescovo che svolge il ruolo di aiutante della Vergine, nel *miracle* di Gautier de Coincy invece è la Vergine stessa unica protagonista.

La comicità è data essenzialmente dalla trasformazione del diavolo; come già detto, è degno di interesse, e ulteriore spunto risibile, la scelta di un corpo giovane e ben fatto di un ragazzo; sicuramente il pubblico era in grado di cogliere la malizia del particolare.

#### 4. Conclusione

I testi che abbiamo analizzato presentano alcune figure e situazioni tipiche portatrici di comicità e di riso: il diavolo, l'ubriachezza, la follia e, in alcuni casi specifici, il dialogo.

Possiamo vedere come ad esempio il diavolo nel corso dei secoli e sotto differenti forme sia sempre stato portatore del risibile proprio con le funzioni che abbiamo appena messo in luce, quella dissacrante e quella didattico-moralizzante. Dice, in un ottica più ampia, Gombrich:

Basti solo ricordare che il motivo più frequente in questo tipo di rappresentazione politica è la figura del diavolo. Se si utilizzasse un computer per registrare tutte le stampe satiriche degli ultimi cinquecento anni tramite un database, è probabile che il diavolo comparirebbe in cima alla lista.<sup>11</sup>

Questa ripresa di Gombrich solo per dire come una delle figure portatrici dello stimolo è analizzata in questo intervento ricopra un'importanza e una peculiarità a livello diacronico molto forte.

Come messo in luce nella parte introduttiva di questo discorso, e come si è potuto constatare nell'analisi dei testi, il riso crea straniamento, distanza e di conseguenza la reazione a queste situazioni è un atteggiamento morale e di dissacrazione che permette ai ridenti dell'oggetto di riso di comprendere ed interiorizzare il messaggio, così che possano acquisire la funzione specifica della risata.

Università di Macerata

Lisa PERICOLI

#### Bibliografia

- Bachtin, Michail, 2001. *L'opera de Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.
- Baudelaire, Charles, 1965. *Critique d'art*, Paris, Armand Colin.
- Bonafin, Massimo, 1997. *Dialettiche della parodia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Bonafin, Massimo, 2001. *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET.

---

<sup>11</sup> Gombrich (1999, 184).

- Ceccarelli, Fabio, 1988. *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino, Einaudi.
- Dutton, Brian, 1980. *Gonzalo de Berceo, Gonzalo de Berceo, Obra Completa*, London, Tamesis Books Limited.
- Eco, Umberto, 1980. *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.
- Gombrich, Ernst H., 1999. *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, Leonardo Arte.
- Koenig, V. Frédéric, 1961-1970. *Miracles de Notre Dame – Gautier de Coincy. publiées par V. Frédéric Koenig*, Genève – Paris, Droz – Minard, 4 voll.
- Marullo, Teresa, 1934. «Osservazioni sulle cantigas di Alfonso X e sui Miracles di Gautier de Coincy», *Archivum Romanicum* XVIII, pp. 495-539.
- Mettman, Walter, 1959-1972. *Alfonso X, Cantigas de Santa Maria de Alfonso X o Sabio*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 4 voll.